

**ПРОБЛЕМА ВКЛЮЧЕНИЯ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ
В ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН
(НА ПРИМЕРЕ А. А. ШАХОВСКОГО)**

© 2019 г. Л. Н. Киселева

Кандидат филологических наук, ординарный профессор по русской литературе
Тартуского университета,
Эстония, 50090, г. Тарту, ул. Юликооли, д. 18
ljubov.kisseljova@ut.ee

Дата поступления материала в редакцию 15 августа 2018 г.

**ON THE INTRICACY OF INCLUDING SECONDARY WRITERS
IN THE LITERARY CANON (THE CASE OF A. SHAKHOVSKOY)**

© 2019 Ljubov N. Kisseljova

Candidate of Philological Sciences, Professor of Russian Literature, University of Tartu,
18 Ülikooli Str., Tartu 50090, Estonia
ljubov.kisseljova@ut.ee

Received by Editor on August 15, 2018.

На примере литературной судьбы драматурга Александра Шаховского (1777–1846) рассматривается проблема эволюции писательской репутации, а также пути и средства канонизации второстепенных писателей, различия между читательским и историко-литературным канонами. Выдающийся деятель русского театра 1800-х – начала 1820-х годов, популярный драматург, активный участник полемики “архаистов и новаторов”, Шаховской еще при жизни постепенно теряет ведущие позиции в театре и в литературе. Как показано в статье, причиной оказывается верность установкам архаистической идеологии, устаревшей к середине 1820-х годов, а также быстрое развитие русской комедиографии, во многом опиравшейся на достижения Шаховского, в частности, появление такого сильного прецедентного текста, как “Горе от ума” Грибоедова. Писательское имя Шаховского-комедиографа канонизировал в читательском сознании Пушкин в “Евгении Онегине”. Отрывки из сочинений Шаховского до середины 1860-х годов включались в школьные хрестоматии, но постепенно его тексты выпадали из читательского канона, хотя без его творчества невозможно себе представить русский историко-литературный канон.

Drawing on the example of the artistic destiny of the playwright Alexander Shakhovskoy (1777–1846), the article considers the issues of the evolution of writer’s reputation, as well as the ways and means of canonizing secondary writers, as well as the differences between the readers’ memory and the historical / literary canon. An outstanding figure in the Russian theater of the 1800s and early 1820s, a popular playwright, an active participant in the debates between the “Archaists” and the “Innovators”, Shakhovskoy eventually lost his leading position in theater and literature. The article accounts for these changes by pointing out several facts: Shakhovskoy stayed true to the principles of the “Archaists”, outdated by the mid-1820s; however, he kept influencing the Russian comedigraphy – the fact well illustrated by the appearance of such a notorious play as Griboyedov’s “Woe from Wit”. Pushkin made the name of Shakhovskoy-the-playwright canonical in “Eugene Onegin”, and so it remained in readers’ reception. Fragments from the works of Shakhovskoy, well into the mid-1860s, were included in school anthologies, but later his texts were taken out of this corpus, even though it is unnatural for the Russian historical-and-literary canon to be lacking in that way.

Ключевые слова: второстепенные писатели, канонизация, Шаховской, читательский канон, историко-литературный канон, эволюция писательской репутации.

Key words: secondary writers, canonization, Shakhovskoy, reader’s canon, historical-literary canon, evolution of a writer’s reputation.

DOI: 10.31857/S241377150003919-3

Когда мы ведем речь о литературном каноне, то нужно сразу оговорить, какой вид канона имеется в виду: читательский или же научный, историко-литературный. Разумеется, они взаимосвязаны, но не всегда однозначно. Возьмем, например, такое замечательное издание, как еще не завершённый биографический словарь “Русские писатели: 1800–1917”. Нетрудно заметить, что в нем преобладают имена малоизвестные или совсем неизвестные большинству читателей — даже их современникам, не говоря о современных нам читателях. Безусловно, у каждого автора, чье имя и биография помещены в словаре, была своя роль и свое место в истории литературы. Но все ли входят в канон, даже историко-литературный?

Канон — принятая литературным сообществом и воспринятая сообществом читательским иерархия авторов — феномен прихотливый. С одной стороны, зародившись, он склонен к консервации. Если не считать случаев искусственного изъятия из литературы по политическим причинам выдающихся авторов и затем возвращения их после изменения политической ситуации, то читательский канон ревизии не поддается или поддается с трудом. С другой стороны, на протяжении творческой деятельности писателя его репутация меняется и соответственно меняется его место в литературной иерархии. Как и почему это происходит, попробуем показать на примере А.А. Шаховского (1777–1846).

Рискну предположить, что среди наших современников — даже самых искушенных читателей русской литературы (разумеется, кроме историков литературы и театра начала XIX в.) — найдется немного тех, кто читал хотя бы одно из более ста сочинений князя Шаховского. Но имя его знают все, как знают и то, что он писал комедии. Шаховского канонизировал Пушкин, и до той поры, пока “Евгений Онегин” останется прецедентным текстом русской литературы, будут памятливы строки: “Там вывел колкий Шаховской/ Своих комедий шумный рой”. Пушкин навсегда расставил точки над *i* в спорах о соотношении Шаховского и Озерова: “Там Озеров невольны дани/ Народных слез, рукоплесканий/ С молодой Семеновой делил” (гл. 1, строфа 18), другими словами: Озеров обязан славою великой актрисе Екатерине Семеновой, а Шаховской — своим комедиям. Итак, первый вывод: канонизация может совершаться через прецедентный текст.

Однако понятно, что канонизация имени еще не означает канонизации творчества. Слава Шаховского оказалась изменчивой, с развитием русского театра и драматургии он постепенно утратил свои

позиции, его сочинения перешли в “архив текстов” и вряд ли когда-либо вновь перейдут в “высокий” канон, где какое-то время находились. На примере Шаховского удобно рассмотреть как причины включения в канон, так и причины выпадения из него. Пример важен еще и потому, что речь идет о драматургии, которая представлена в русском литературном каноне гораздо более скромно, чем поэзия и проза.

Эволюцию репутации Шаховского-комедиографа среди современников можно определить следующим образом.

1) Нахождение в центре литературной жизни эпохи. Шаховской был активнейшим участником полемики “шишковистов” и “карамзинистов” (“архаистов” и “новаторов”), причем, если смотреть из будущего канона, занял сторону “проигравших”. В эпоху “Арзамаса” он последовательно подвергался осмеянию, при этом ему были предъявлены обвинения на грани уголовных, но до “Горя от ума” Шаховской занимал в русском театре позицию первого комедиографа.

2) Однако со второй половины 1820-х гг., хотя лучшие его комедии продолжали пользоваться сценическим успехом, критика пишет о Шаховском с иронией как о писателе, пережившем свою славу и повторяющем самого себя.

Трудно определить момент, когда Шаховской достиг пика своего публичного признания. Несомненно важным моментом явился “Опыт краткой истории русской литературы” Н.И. Греча, где драматургу была дана возвышенная характеристика: “Князь А.А. Шаховской занимает первое место в числе нынешних наших драматических Писателей: обогатив Театр наш многими хорошими сочинениями, переводами и подражаниями, он способствовал и практическому усовершенствованию Драматического Искусства образованием молодых Актеров и Актрис на С. Петербургском театре” [4, с. 320]. Затем эта характеристика была повторена в “Русской Талии”, изданной в конце 1824 года Фаддеем Булгариным. Он поместил в своем альманахе пять гравированных портретов — на первом месте Шаховской, затем артисты Семенова, Каратыгин, Истомина, Телешова. К характеристике Греча были добавлены следующие слова: “Сей страстный любитель Драматического Искусства, почитая Театр одним из главных средств к народному образованию, посвятил всю жизнь свою неустанным трудам для достижения сей благородной цели” [12, с. VI]. В “Талии”, где впервые были опубликованы большие фрагменты из “Горя от ума”, были напечатаны и отрывки из сочинений Шаховского (в частности, из “Фина” и “Керим

Гирея” — переделок из поэм Пушкина “Руслан и Людмила” и “Бахчисарайский фонтан”), а также его статья “Нечто о театральной музыке. Отрывок из теории драматического искусства”¹. Таким образом, он был представлен в альманахе как драматург, театральный деятель и теоретик.

Через книгу Греча Шаховской вошел в школьный канон. Напомним, что “Опыт краткой истории русской литературы”, влившийся в последнюю часть “Учебной книги российской словесности” [5], довольно долго использовался в школьном преподавании и транслировал представление о литературной иерархии в самой разнообразной аудитории.

Школьный канон, который, как известно, является “мощным средством закрепления текстов в коллективной памяти” [2, с. 10], стал последовательно формироваться позже, на рубеже 1840–50-х гг., когда начала составляться официальная министерская программа. Сочинения Шаховского вошли в школьные хрестоматии на раннем этапе, на рубеже 1820–30-х годов, когда была еще актуальна его слава драматурга и театрального деятеля. Дореволюционный школьный канон вобрал в себя лишь пять стихотворных сочинений Шаховского, прозаические комедии в школьные хрестоматии не включались. Самой популярной оказалась комедия “Пустодомы”, исследователи насчитали 9 вхождений между 1829 и 1866 гг.; далее следовал «Аристофан, или Представление комедии “Всадники”» — 4, между 1834 и 1859 гг.; следующей по значимости была героикомическая поэма “Расхищенные шубы” — 3, между 1829 и 1839 гг., а “Урок кокеткам, или Липецкие воды”, ставшие толчком к основанию “Арзамаса”, был лишь однажды включен в Хрестоматию А. Н. Галахова (1864). В 1860 г. еще мелькнул отрывок из комедии “Двумужница”; после 1860-х гг. сочинения Шаховского из хрестоматий исчезают. Это вполне симптоматично: после вхождения в канон “Горя от ума”, пьес Гоголя, а затем и Островского пьесы Шаховского из него вытесняются.

Что же стало роковым для столь популярного и значимого для русского театра автора? Конечно, всегда приходится учитывать масштаб дарования, а также эпоху, в которую творил автор, но в случае Шаховского более важными, пожалуй, оказываются другие обстоятельства. Во-первых, он был театральным деятелем по преимуществу, т.е. подчинял свое творчество задачам наполнения театрального

репертуара — отсюда пестрота и неровность его литературной продукции. Во-вторых, он был человеком одной идеи, точнее — одного комплекса идей: борьбы за национальную самобытность, за “русицизм” против “чужебесия”, которое для него проявлялось не только в галломании русских дворян, воспитанных иностранными гувернерами или за границей, но и в “неправильном” направлении развития русской литературы. Именно поэтому его комедии почти всегда металитературны и полемичны.

Уже его первая успешная комедия “Новый Стерн” (1805), которая не сходила со сцены более 20 лет и ставилась в Петербурге и Москве 120 раз², была направлена против сентиментализма не просто как литературного направления, но как *особого типа сознания* — ложной чувствительности, ведущей к лицемерию и непатриотичному поведению, к подражанию иноземным образцам. Уже название говорило о том, против кого комедия направлена и под чьими знаменами воюет автор. Комедия построена на столкновении двух языков: “русского” (которым говорят крестьяне и Судьбин — русский барин) и “сентиментального” (которым говорит сентиментальный путешественник граф Пронский и который крестьяне называют “немецким”). Графа крестьяне считают сумасшедшим: “У него ум за разум зашел”, — так они комментируют его речи и поступки [13, с. 738]. Пронский хочет действовать по велению сердца и вести себя по литературным моделям, при этом нисколько не заботясь о чувствах окружающих. Его слуга Ипат так описывает Судьбину, другу отца, приехавшему, чтобы вернуть молодого человека на путь истинный, времяпровождение сентиментальных путешественников: “Смотря по погоде: вздыхаем, плачем, восхищаемся, умиляемся, трогаемся. Ясное солнце согревает наши чувства, ужасный мороз напрягает нашу жизненность, быстрый ручей мелодиею своею питает нашу меланхолию, тихое озеро служит зеркалом нашей сентиментальности; наконец, ведро, ветер, дождь, горы, леса, луга, болота, люди, скоты, птицы, мухи, комары — все имеет влияние на нашу душу; словом, мы сентиментальные вояжеры! Но, увы! судьбе угодно было, чтоб из трех нас гений смерти похитил одного!.. О Леди! тебя уж нет!.. Ах!.. вечность!.. Судьбин: Как! что это значит? один из вас умер?

¹ Кроме этого также “Из Пародии: Греческие Бредни или Ифигения в Тавриде” (авторы Н.И. Хмельницкий и Шаховской); “Из Комедии: Тетушка или Она не так глупа”; “Из Комедии-Водевиля, Ворожея или Танцы Духов”.

² “Новый Стерн” ставился в Петербурге с 31 мая 1805 по 13 января 1825 — 75 раз. В Москве с 23 августа 1807 по 22 ноября 1825 — 31 раз. Итого: 106 раз. + 14 = 120. Последний раз — в 1836 г. [7: 2, с. 501; 7: 3, с. 286]. Любопытно, что в 1917 г. была осуществлена любительская постановка пьесы, и можно с достаточной долей вероятности предположить, что подобные постановки неоднократно происходили и в XIX, и в начале XX вв.

Кто этот Леди? Ипат: Чувствительный, признательный, сентиментальный друг человечества, печать верности! наконец, английская собачка, которую третьего дня на этой горе переехали колесом и которой граф воздвигает монумент вечности» [13, с. 736].

Шаховской пародирует все признаки сентиментального стиля, которые требуют перевода на “обычный” язык: повышенная эмоциональность, восклицания, особый лексикон, метафоризм, перифразы, иностранные слова (что создает макаронический язык). Когда граф решает жениться на дочери кузнеца Маланье, которую он называет Мелани, то говорит о своих чувствах: «Пламенная стрела Амура эскизироваала ее силуэт в сердце моем!.. Всю ночь мрачный Морфей не очернил зрения моего: она была в мысленных очах моих!.. Напрасно я перелистывал “Новую Элоизу”: я везде читал имя незнакомой девушки!.. Наконец скромный Гений мой инспирировал томной музой моей сладостный романс. Заставим любовницу Нарциссову повторить его. Гитара, друг моей чувствительности, устрой томный голос мой!..» [13, с. 739]. Маланья, однако, помолвлена с Фокой, скоро должна состояться свадьба, но граф вообразил, что это — насилие, и хочет спасти “угнетенную невинность”. Крестьяне с Судьбиным решают перехитрить Пронского. Слуга Ипат объявляет, что он женится на сестре Маланьи Домне, так что они с барином станут родственниками, и это возмущает графа, только что ратовавшего за уничтожение сословных предрассудков. Одна из кульминационных сцен столкновения языков содержится в восьмом явлении, где Пронский пробует объяснить с матерью Маланьи и крестьянами: “Граф. Ты губишь ее!.. Кузьминишна. Что ты говоришь, мой отец? я гублю мое рождение?.. я гублю дитя мое?.. Что ты, разве у вас не берегут свое детище, — у нас этого и не видано. <...> я уж стою на гробовой доске, так мне не захочется за них там отвечать. Люблю деточек! они у меня одно мое богатство, одно сокровище! Граф. Добрая женщина, ты меня трогаешь! Кузьминишна. Что ты, барин, перекрестись! я до тебя и не дотронулась. Фока. Не грех ли те клепать на старуху? Ипат. Не вежи все берут спроста; трогать не то, что трогать... а что бишь?.. Граф. Как горестно, что их чувства не утончены. Вы живете в кругу непросвещения. Фока. Ничуть не в кругу, а на мельнице” [13, с. 744].

В финале граф излечивается от сумасбродства — так называет Судьбин следование литературным моделям, *конструирование* жизненного поведения вместо того, чтобы жить в соответствии с житейскими и нравственными нормами: дворянин должен служить, а не путешествовать и отыскивать

чувствительных крестьянок — пастушек с овечками, на которых надобно жениться, потому что это, якобы, соответствует природе. Это — театральное поведение (недаром для “перевоспитания” Пронского используются переодевание и театральные костюмы крепостного театра³), приличное на сцене, но неприличное в жизни, где оно не может восприниматься иначе, как шутовское. Шаховской тонко обыгрывает мотив имени героя из “Сентиментального путешествия по Франции и Италии” Стерна. Пронский в качестве “сентиментального вояжера” подбирает себе новое имя, в подражание Иорику. Слуга Ипат, который сначала удивляется желанию “перекрещиваться”, быстро выводит хозяина из затруднения: “Ежели этот Иорик был шут англического короля, так Балакерева был шут русского царя; итак, что вам мешает назваться Балакеревым?” [13, с. 741].

Если в “Новом Стерне” мотив “непатриотизма” выражается лишь в отказе Пронского от военной службы, то в других комедиях, в частности, в “Уроке кокеткам...”, он проявляется ярче. Но и здесь, как и во всех комедиях “архаистов”, начиная с “Пирога” И.А. Крылова, звучит тема разрыва между декларируемыми и реальными чувствами, другими словами — не только ложности, но и лживости “сентиментального” поведения. Так, в комедии ученика и последователя Шаховского М.Н. Загоскина “Г-н Богатонов, или Провинциал в столице” князь Блесткин, ухаживающий за девушкой ради наследства и изысканий в любви сентиментальными фразами (которые невеста, по ее признанию, ненавидит [6, с. 40]), узнав о разорении ее дяди, тотчас от нее отказывается, и при этом не желает возвращать тому крупный долг. Когда жена Богатонова пробует его усовестить, Блесткин уходит со словами: “Извините, сударыня; эта сцена так меня растрогала, мне должно непременно быть на свежем воздухе” [6, с. 116].

Шаховской, включившись еще в 1800-е гг. в полемику с “карамзинистами”, став членом “Беседы любителей русского слова”, составил передовой отряд “архаистов” и остался верен этой идеологии до конца своих дней. Однако полемичность, пародийность, отклик на литературную злобу дня, очевидные для современников аллюзии на чужие тексты быстро теряли актуальность для следующего поколения читателей. Например, в “Уроке кокеткам, или Липецких водах” слова “Омир

³ Фока берется достать Судьбину бороду, чтобы превратить его в мельника: “У нашего барина на селе свои холопы ломают комедь <...> животики надорвешь, так проклятые кобенятся <...> Вестимо есть, и бород, и париков, и всякой дряни” [13, с. 738].

или Омер. — Еще не решено, / Как должно звать его...” [13, с. 162] представляют собой отсылку к статье С.С. Уварова 1813 г. и одновременно к только что опубликованной тогда балладе Жуковского “Ахилл”. В 1815 г. она была понятна, как и намеки на трусость В.Л. Пушкина, срочно уехавшего в 1812 г. от французов из Москвы в Нижний Новгород и ставшего таким образом “эмигрантом”, но уже очень скоро к этому месту требовался комментарий.

Как пронизательно отметил А.А. Гозенпуд, комедии Шаховского удивительным образом сочетают в себе литературное новаторство (особенно в плане реформирования языка и стиха стихотворной комедии) и традиционность, проявившуюся в устоявшихся персонажных, ситуативных и сюжетных клише, восходящих к предшествующей эпохе (см., в частности: [3, с. 40–41]). Если вспомнить мысль Х. Блума: “Традиция — это не только переход и процесс благодной трансляции; это также распря между гением прошлого и устремлениями настоящего, и ставка здесь — литературное выживание, то есть включение в канон” [1, с. 18], то приходится признать, что Шаховской эту битву проиграл. Важная причина заключалась в утопичности той “архаистической” концепции, которую он продвигал. Воюя с западной “заразой”, которая, с точки зрения “архаистов”, ведет к революционным потрясениям, “архаисты” не предлагали никаких живых образов этой революционности и даже либерализма, от которых Россию следовало оградить. Это был конструкт в чистом виде. Настоящую (“истинную”) русскую жизнь и в прошлом, и в настоящем Шаховской рисовал как социальную идиллию: гармонию между истинными русскими барами и их верными слугами — крестьянами, которых объединяет общая любовь к отечеству и к царю — отцу нации. В момент всеобщего патриотического подъема эпохи 1812 года несоответствие такой картины реальности, как и утопизм веры в то, что можно средствами литературы и театра исправить “русских французов”, был не столь заметен, но чем дальше, тем они становились очевиднее.

В том же ключе приходится рассматривать и борьбу Шаховского за создание национального театра. Он не был в точном смысле теоретиком театра, но был инициатором и издателем одного из первых русских театральных журналов — “Драматического вестника” (1808) и потом также много писал по вопросам театра. И вот тут, как и в театральной практике, сказалась непоследовательность Шаховского, боровшегося с французским влиянием и переводившего французские статьи. Об этом замечательно писал еще А.А. Гозенпуд [3,

с. 18–19]. “Драматический вестник”, журнал почти не изученный, был органом “архаистов”: сотрудниками были И.А. Крылов, А.А. Писарев, С.Н. Марин, Д.И. Языков, там печатались А.С. Шишков, С.А. Ширинский-Шихматов, Г.Р. Державин. В том, что среди статей по истории и теории театра основное место занимают переводные, причем главными авторитетами оказываются французы — Вольтер и Лагарп, не было бы ничего удивительного, учитывая молодость русского театра, но бросалось в глаза несоответствие идейных установок на борьбу с европейским влиянием и ориентацией на европейские источники, что, заметим, было вообще характерно для всех “шишковистов”.

Тем не менее центральной установкой в определении пути развития русского театра была для Шаховского установка на “отечественность”. Это касалось разных аспектов, в том числе, стремления создать русскую школу актерской игры. Недаром в среде раннего кружка театралов, группировавшегося вокруг “Драматического вестника”, возник конфликт между Шаховским и Гнедичем по поводу декламации. Гнедич ориентировал Екатерину Семенову на напевную декламацию в стиле мадмуазель Жорж, Шаховской же отверг столь явное следование французской методе. Разумеется, Шаховской тоже ориентировался на европейский опыт, но, в отличие от наглядного следования Жорж, истоки его “разговорной” методы были скрыты от зрительного зала, напряженно наблюдавшего за соревнованием звезд французской и русской сцены.

Центральной задачей драматургии для Шаховского была, конечно, задача создания национального репертуара. Здесь он следовал декламации П.А. Плавильщикова в “Зрителе” в 1792 г. (журнал Крылова явился, как мне когда-то случилось показать [8], одним из предтеч теории “архаизма”). Автор статьи “Театр” так формулировал эту задачу: “Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом” [11, с. 535]. Причем Плавильщиков, где мог, заменил в статье слово “театр” на “зрелище” или даже “позорище”. Главная функция театра для Плавильщикова — общественная, воспитательная: “Зрелище есть общественная забава, исправляющая нравы человеческие” [11, с. 533], “училище для языка <...> помощь для всех училищ, учреждений для языка!”, “помощь учащимся истории” [11, с. 534]. Эстетическая функция для него второстепенна и носит прикладной характер. Эти установки были реализованы Шаховским в его программных сочинениях на русские сюжеты: “Казак-стихотворец”, “Крестьяне, или Встреча незваных”, “Иван Суссанин” (1815), “Ломоносов, или

Рекрут-стихотворец” (1816), “Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне” (1823), “Керим-Гирей, крымский хан” (1825), “Ф.Г. Волков, или День рождения русского театра” (1826), “Смоляне в 1611 г.” (1829) и др. “Русская” патристическая тема была центральной и в его лучших высоких комедиях, которые Гозенпуд справедливо назвал “национальными” — в частности, в “Уроке кокеткам, или Липецких водах”.

Однако на практике оказалось, что русская публика плохо поддается воспитанию: французские пьесы, как и французский театр в столицах популярности не теряли, доказать преимущество всего русского на сцене никак не удавалось. Не добившись ожидаемого результата через сценическое искусство, Шаховской решил обратиться к истории театра и таким образом доказать преимущество русского театра перед французским. В начале 1840-х гг. в журнале “Репертуар и Пантеон” он опубликовал ряд статей: “История театра”, “Летопись русского театра”, “Обзор русской драматической словесности”. В них, вопреки очевидности, Шаховской доказывал богатство и глубокую древность русского театра, его происхождение от византийского и древнегреческого и непрерывность его развития с времен князя Владимира (тут я ссылаюсь на магистерскую работу Карины Новашевской [10]). Это был типичный для “архаистов” ход: возведение к древнему источнику, полемическое сопоставление “своего” и “чужого”, схоластические и риторические аргументы в пользу преимущества “своего”. Эти способы построения А.С. Шишков применял к своей концепции национального языка, доказывая бедность французского и богатство славенороссийского, который “карамзинисты” портят, создавая ложный “новый слог”. Если Шишков в 1800-е гг. сочинил мифологическую историю русского языка, то Шаховской — мифологическую историю русского театра. Разумеется, в 1840-е гг. такие построения уже никого не убеждали. Однако так же как сочинения Шишкова сыграли важную роль в становлении концепции народности, т.е. национальной самобытности русской литературы, так и деятельность Шаховского в целом способствовала становлению концепции русского национального театра — театра Островского. Шаховской высказал много важных идей, но высказал в такой форме, что они не были услышаны, и их пришлось изобретать заново.

Итак, суммируем сказанное. Пересмотр читательского литературного канона вряд ли возможен. Трудно вообразить такой поразительный виток массовых читательских вкусов, который привел бы к новому всплеску популярности Шаховского

и других второстепенных авторов далекого прошлого. Другое дело историко-литературный канон, удел филологов, усилия которых направлены на углубление представлений о литературном процессе и контексте. И тут вступает в силу тезис Ю.М. Лотмана: “Культура — не собрание шедевров, а живой организм, в единой системе которого живут и противоборствуют разные по самостоятельному значению и ценности силы. <...> отрывая шедевры от их реального исторического контекста, мы убиваем их” [9, с. 6–7]. Шаховской не просто много сочинял для театра, но помог родиться языку и стиху, а отчасти и проблематике “Горя от ума”, продвинул концепцию русского национального театра. В историко-литературном каноне Шаховской своего места не утратит.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Блум Г. Западнй канон. Книги и школа всех времен. М., 2017.
2. Вдовин А., Лейбов Р. Хрестоматийные тексты: Русская поэзия и школьная практика XIX столетия // Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX века и поэтический канон. Тарту, 2013 (Acta Slavica Estonica, IV).
3. Гозенпуд А.А. А.А. Шаховской // Шаховской А.А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.
4. Греч Н.И. Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822.
5. Греч Н.И. Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики и истории российской словесности: В 4 ч. СПб., 1819–1822.
6. Загоскин М.Н. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2: Комедии. Проза. Стихотворения. Письма.
7. История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 2: 1801–1825; М., 1978. Т. 3: 1826–1845.
8. Киселева Л.Н. Журнал “Зритель” и две концепции патриотизма в русской литературе 1800-х гг. // Проблемы типологии русской литературы: Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1985. Вып. 645.
9. Лотман Ю.М. Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971.
10. Новашевская, Карина. А.А. Шаховской — историк русского театра. Магистерская работа. Тарту, 2016.
11. Плавильщиков П.А. Театр // Плавильщиков П.А. Собрание драматических сочинений. СПб., 2002.

12. Русская Талия. Подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год / Издал Фаддей Булгарин. СПб., 1824.
13. Шаховской А.А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.

REFERENCES

1. Bloom, Harold. The Western Canon. The Books and School of the Ages. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 2017. (In Russ.)
2. Vdovin, A., Leibov, R. Textbooks Texts: Russian Poetry and School Practice in the 19th Century. *Textbooks Texts: Russian Pedagogical Practice of the 19th Century and the Poetic Canon*. Tartu, Tartu University Press Publ., 2013 (Acta Slavica Estonica, IV). (In Russ.)
3. Gozenpud, A. A.A. Shakhovskoy. *Shakhovskoy A.A. Comedies. Poems*. Leningrad, Sovetskiy Pisatel' Publ., 1961. (In Russ.)
4. Gretch, N.I. Brief History of Russian Literature. St. Petersburg, V Tipografii Ni. Gretcha Publ., 1822. (In Russ.)
5. Gretch, N.I. Textbook of Russian Literature, or Selected Extracts from Russian Compositions and Translations in Verse and Prose, with the Addition of Brief Rules of Rhetoric and Poetics and the History of Russian Literature: In four Parts. St. Petersburg, V Tipografii Avtora Publ., 1819–1822. (In Russ.)
6. Zagoskin, M. Oeuvre: In two Volumes. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1988. Vol. 2: Comedies. Prose. Poems. Letters. (In Russ.)
7. The History of the Russian Drama Theater: In 7 Volumes. Moscow, Iskustvo Publ., 1977. Vol. 2: 1801–1825; Moscow, Iskustvo Publ., 1978. Vol. 3: 1826–1845. (In Russ.)
8. Kiseleva (Kisseljova), L.N. The Magazine “Spectator” and Two Concepts of Patriotism in the Russian Literature of the 1800s. *Issues of Typology of Russian Literature: Works on Russian and Slavic Philology: Literary Criticism. Transactions of the University of Tartu*. Tartu, Tartu University Press Publ., 1985. Issue 645. (In Russ.)
9. Lotman, Y. Poetry of the 1790–1810s. Poets of the 1790–1810s. Leningrad, Sovetskiy Pisatel' Publ., 1971. (In Russ.)
10. Novashevskaya, K. A.A. Shakhovskoy – Historian of the Russian Theater. Tartu, University of Tartu Publ., 2016. https://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/53749/novasevskaja_MA_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y (In Russ.)
11. Plavilshchikov, P.A. Theater. *Plavilshchikov P.A. Collection of the Drama Works*. St. Petersburg, Giperion Publ., 2002. (In Russ.)
12. Russian Thalia. A Gift to Amateurs and Lovers of the Native Theater for 1825. Published by Thaddeus Bulgarin. St. Petersburg, V Tipografii N. Gretcha Publ., 1824. (In Russ.)
13. Shakhovskoy, A.A. Komедии. Стихотворения. Comedies. Poems. Leningrad, Sovetskiy Pisatel' Publ., 1961. (In Russ.)